

Дмитро Наливайко

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ ТА ВЗАЄМОДІЇ ЛІТЕРАТУРИ Й ІНШИХ МИСТЕЦТВ В АСПЕКТІ КОМПАРАТИВІСТИКИ

У сучасній літературній компаративістиці виділилась окрема галузь – вивчення літератури у системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності, у взаємопов'язаності та взаємодії з ними. Остаточне визначення і визнання цієї галузі відбулося лише десь у 70-ті роки ХХ ст., але їм передуює тривала передісторія, її імпліцитне існування, що бере початок в античності.

З вирізненням мистецтв із первісного синкретизму у древніх греків формується уявлення про мистецтво як диференційовану цілісність, що складається з різних, але взаємопов'язаних і споріднених видів. Перше, дорефлексивне вираження це уявлення про мистецтво та його структуру дістало в грецькій міфології, у міфі про Аполлона та його муз. Характерно, що спершу була в ньому одна муза, потім їх стало три і, нарешті, дев'ять муз, котрі, як це бачимо у Гесіода, отримали «спеціалізацію», стали патронесами певних видів, родів і жанрів мистецтв. А сам Аполлон став Мусагетом, тобто керівником муз, богом «світової гармонії і художнього оформлення світу й життя» [1]. Водночас він вважався переважно протектором поезії, музики й хореографії, які відповідно дістали назву «мусичних мистецтв». У цій міфологемі було закладено зародок розуміння мистецтв як системи зі своєю морфологією, звичайно, розуміння невідрефлектоване, напівінтуїтивне, лише з певними проблисками системності. Класифікація мистецтв була далеко не повною, мистецтва і ремесла, мистецтва і науки чітко не розмежовувалися, не розрізнялися різнорівневі категорії видів, родів і жанрів мистецтв.

Ці проблеми й завдання стають предметом розмислів і трактувань естетичної та літературно-теоретичної думки антич-

ності. В ній дедалі виразніше усвідомлюються обшири всього мистецтва і його розмежування з ремеслами та науками, складається уявлення про певну систему мистецтв, робляться спроби їх групування та зіставлення, виявлення їхньої гомогенності та їхніх відмінностей. Зокрема, з'являється визначення живопису як «німої поезії» і поезії як «мовленого живопису», яке приписується Симоніду Кеоському; згодом, в постантичній Європі, вони будуть підхоплені теоретиками й митцями Ренесансу та бароко і набудуть змісту теоретичного постулату. Майже ustalеним стає поділ мистецтв на «мусичні», духовно-творчі за своєю природою та структурою, і «технічні», пов'язані з ремеслами та обробкою певного матеріалу; втім ці другі діставали й інші назви (напр., «наслідувальні» у Платона, «пластичні» у Арістотеля тощо). Усталеного групування мистецтв за названим поділом античність не виробила, але нормативним можна вважати віднесення до першої групи поезії, музики та хореографії, а до другої – живопису, скульптури, архітектури.

Найбільшу увагу зіставленню різних мистецтв та фіксаціям їхньої близькості та відмінностей на естетико-художньому рівні приділив Арістотель, зокрема в своїй «Поетиці». Ці зіставлення він проводив як між «мусичними мистецтвами», передусім між поезією та музикою, так і між мистецтвами «мусичними» й «пластичними», зокрема між музикою і архітектурою, музикою і скульптурою [2]. У дев'ятому розділі «Поетики» він зіставляє також поезію з історіографією й філософією і фіксує відмінності між ними на проблемно-семантичному й функціональному рівнях, виходячи тим самим за межі мистецтва й залучаючи до зіставлень інші види духовно-творчої практики.

Слід сказати, що в цьому напрямі, який безпосередньо входить у поле компаративістики, істотно не просунулися далі ані пізня античність, ані середньовіччя. Не відбулося фундаментальних зрушень в цій сфері і за доби Відродження, яка «не знає ще самого поняття “система мистецтв”, вона не доросла навіть до охоплення єдиним поглядом всієї множинності мистецтва, обмежуючись емпіричними зіставленнями живопису й поезії, або живопису й музики, або живопису й скульптури» [3]. Цей стан загалом зберігається і в добу бароко, хоч на цьому етапі посилюється взаємодія мистецтв у художній практиці, що до певної міри активізовувало й теоретичну думку. Спільним для обох цих епох було домінування живопису в комплексі мистецтва, що знаходило тоді й теоретичне ствердження, зокрема і в тому, що перевага віддавалася порівнянням живопису з іншими мистецтвами. Певним винятком тут є класицизм, теоретикам якого при-

таманна тенденція піднесення поезії над живописом, але виникала вона не з іманентності художнього руху, а радше з настанови на свій лад ідеологізувати живопис, в чому й мала допомагати поезія.

Важливі зрушення в означеній сфері відбуваються у XVIII й першій половині XIX ст., тобто в епохи Просвітництва й романтизму. На цьому етапі остаточно складається загальне розуміння мистецтва як системи взаємопов'язаних мистецтв, котрим, при властивій усім їм своєрідності, притаманна стала єдність специфічного виду духовно-практичної діяльності людини. Ця єдність не має матеріалізованої субстанції і проявляється в духовно-функціональній формі. В ці епохи центр інтересу теоретиків і митців дедалі більше зміщується на окремі мистецтва, на їхні особливості й особливості їхніх зв'язків з іншими мистецтвами, тобто на питання порівняльної морфології. А центральне місце в тій системі посідає література (поезія, за тогочасною термінологією), відтак студії здебільшого здійснюються в аспекті зіставлення її з іншими мистецтвами. Слід зазначити й те, що на цьому етапі з'являються спеціальні широкі і, як на свій час, ґрунтовні праці про зв'язки й взаємодії літератури з іншими мистецтвами. Проте і тут дається взнаки чітка й багатозначна відмінність між епохами Просвітництва і романтизму: для першої характерне превалювання інтересу до зв'язків і відповідностей літератури та живопису, для другої – літератури і музики.

«Проблема стосунків поезії і живопису, – констатував В. Асмус, – висувається на передній план в теоретичній літературі наприкінці XVII і у XVIII ст. Вона привертає увагу в нових національних літературах – англійській, італійській, французькій, а за ними і в німецькій. В обговорення проблеми вступають із англійських авторів – Шефтсбері, Спенс, Аддісон, Річардсон, Гарріс, Вебб; із італійських – Алгаротті, Квадріо; із французьких – де Піль, дю Френуа, де Марсі, Дідро, Вателе, Дю Бо; із німецьких – Брейтінгер і Бодмер» [4]. Вершиною цих пошуків теоретичної думки став знаменитий трактат Г. Е. Лессінга «Лаокоон, або про межі живопису й поезії» (1766), який має велике загальнотеоретичне значення і глибоко позначився на тлумаченні означеної проблеми в наступні століття.

Виступивши проти давнього й глибоко закоріненого в класицистичній традиції погляду на поезію як на «живопис, що говорить», Лессінг наголосив на глибинній онтологічній відмінності цих двох мистецтв, а саме: живопис є передовсім просторовим мистецтвом, поезія – мистецтвом часовим, що вирішальним

чином визначає їхню стратегію і структуру. За його дефініціями, «живопис діє в просторі, поезія – в часі; перший – засобом фігур і кольорів, другий – засобом членороздільних звуків... Отже, тіла становлять предмет живопису, дії – предмет поезії» [5]. З цього Лессінг висновував, що живопис за своєю природою є мистецтвом предметним і статичним, пов'язаним зі сферою зовнішнього. Його мета – пластична краса, тоді як поезія – мистецтво динамічне, що передає рух та дії в часі, і пов'язане зі сферою внутрішнього. Виходячи з онтологічної природи живопису та поезії, Лессінг відмовляв живописові в можливості виходити за межі тілесно-предметної статичності, а поезії – передавати в чуттєвій наснаженості пластично-живописну красу. Насправді ж обидва мистецтва володіють своїми специфічними засобами долати онтологічні бар'єри й передавати в одномоментності зображення внутрішню та зовнішню динаміку (живопис) і в тягlostі пластично-живописну красу чуттєвого світу (поезія). Загалом же трактат Лессінга знаменував нову якість порівняльного аналізу мистецтв, виявлення в них діалектики спільного і специфічного на різних рівнях – світогляду, семантики, матеріалу, виражальних засобів.

Свій внесок у порівняльне вивчення мистецтв зробили й інші теоретики й митці доби Просвітництва, але в межах цієї статті немає можливості належним чином їх репрезентувати. Обмежусь тим, що лише вкажу на тих, хто запропонував нові підходи й концепти в цій галузі. Це Ш.-Б. Дюбо, котрий у трактаті «Критичні роздуми про поезію і живопис» (1719), класифікуючи мистецтва, вперше застосував семіотичний принцип; він також вбачав фундаментальну відмінність поезії від живопису у тому, що живопис користується «природними знаками», а поезія у своєму вислові – «штучними знаками». Цей підхід був підхоплений М. Мендельсоном, котрий в окрему групу виділяв «словесні мистецтва», поезію та красномовство, що використовують «довільні знаки», і протиставив їх всім іншим мистецтвам, мову яких становлять «природні знаки»; ці останні він поділив на мистецтва «слухових знаків» (музика) і «зорових» (танець, живопис, скульптура, архітектура) [6]. Оригінальністю відзначаються морфологічні ідеї Гердера, який започаткував психологічний та історико-генетичний підходи до класифікації мистецтв. Він піддав критиці основний постулат «Лаокоона» Лессінга: на його думку, суть справи не в тому, що живопис і поезія мають різну, просторову й часову, структуру, а в тому, що по-різному діють на наше сприйняття: моментально та цілісно впливає на нас живопис, і тягло, процесуально впливає на нас поезія, яка при цьому діє закладеною в словах духовною енергією [7].

Як зазначалося, в добу Просвітництва найбільший інтерес викликало співвідношення живопису і поезії, однак це не означає, що проблема поезії і музики зовсім залишалася в тіні. Вона також порушувалася, хоч і не з такою активністю, особливо в другій половині XVIII ст., в період сентименталізму й преромантизму, що досить-таки прикметно. Чи не найзначнішим явищем у цьому плані слід вважати трактат Д. Броуна про поезію й музику, повна назва якого звучить так: «Роздуми про поезію і музику, їхнє зростання, поєднання та потужність, їхній розвиток, а також їхні розходження і занепад» [8]. Як встановив М. Алексєєв у спеціальному дослідженні цієї пам'ятки, Броун «поставив собі три основні завдання: 1) вказати на нерозривну злитність музики й поезії на початкових стадіях людської культури; 2) з'ясувати причини, які викликали згодом їхнє взаємовідокремлення; 3) намітити шляхи їхнього можливого поєднання у майбутньому в якомусь "новому роді" мистецтва» [9]. Що загалом типово для Просвітництва, Броун вбачав у мистецтві передусім засіб морального виховання і вважав, що цей засіб тим ефективніший, чим ближчим до природи є середовище, в якому здійснюється виховання. У своєму трактаті Броун об'єднав у групу як споріднені три мистецтва – музику, хореографію і поезію, виходячи з особливої конститууючої ролі ритму в їхній структурі та функціонуванні, і простежив їх виділення із первісної синкретичної єдності та подальше становлення і розвиток окремих мистецтв. Слід зазначити, що дослідники небезпідставно знаходять у його трактаті перший загальний начерк теорії первісного синкретизму, яка дістає завершеного вигляду в О. Веселовського [10]. Загалом трактат Броуна мав свого часу значний розголос у Англії та за її межами, був перекладений на французьку, італійську та німецьку мови. Під його імпульсом або й прямим впливом з'явилося кілька праць про спорідненість поезії і музики в самій Англії, а також у Франції та Німеччині.

Особливе місце в передісторії компаративістики як галузі, що займається вивченням взаємозв'язків і взаємодії літератури з іншими мистецтвами, слід відвести добі романтизму. Ця доба позначена активізацією названого процесу в художній практиці, що мало потужний вплив на теоретичну думку. На відміну від класицизму, в якому панував дух регламентації і нормативності, що вимагав чіткого розмежування видів, родів і жанрів мистецтва, романтизм характеризується протилежною інтенційністю до їх поєднання і синтезування. У творчій практиці романтиків відбувається розмивання кордонів між жанрами, родами й видами мистецтва, які вступають в активну взаємодію, а також з

іншими видами духовно-творчої діяльності, зокрема філософією та історіографією. Виникає владне прагнення до творення нових художніх форм і структур, витворюються нові, синтетичні літературні жанри: ліро-епічна поема, ліро-драматична поема, філософська лірика, історичний роман тощо, і до них переходить провідна роль у літературному процесі цієї доби.

Романтизм ніс нове розуміння мистецтва і нове його структурування, вільне від класицистичної догматики та просвітницької раціоналістичності. У романтиків загострюється сприйняття індивідуальної неповторності кожного мистецтва, властивої тільки йому художньої мови, але водночас, хай би як цінували вони своєрідність кожного мистецтва і захоплювалися нею, окремі мистецтва, за вдалим висловом В. Ванслоа, «були для них лише різними голосами єдиного хору» [11]. Важливо також наголосити, що системи мистецтв романтики розглядали не як щось статичне, а в стані постійного руху та змін, зближень і розходжень, переходів і поєднань. Як писав А. В. Шлегель, «мистецтва зближуються одне з одним і шукають переходу одне в одне» [12]. Ця динамічна модель системи мистецтв своє завершене теоретичне вираження дістала у Шеллінга, її окресленням він завершив свою «Філософію мистецтва».

У системі мистецтв романтики, насамперед німецькі, центральне місце відводили музиці, вбачаючи в ній «найромантичніше із мистецтв», до музики, вважали вони, «тяжіють усі мистецтва, щоб, розчинившись у ній, поставати знову» [13]. З музикою вони співвідносили поезію, дотримуючись концепту спорідненості цих мистецтв, і посилену увагу приділяли їх взаємопов'язаності й взаємодії, відводячи активну роль у цій взаємодії музиці. «У своєму прагненні йти всередину, вглибину вони старалися діяти музикально», – констатувала Р. Гух [14]. Співвідношення трьох «романтичних мистецтв» – живопису, музики й поезії (словесного мистецтва) докладно розглядає Гегель у «Лекціях з естетики». Музику він визначав як головне втілення духу романтизму, бо сама її сутність духовна, але зауважував, що кореспондує вона головним чином з душею, а не розумом. Поезія інтерпретується ним не стільки як найвище романтичне мистецтво, скільки як мистецтво всезагальне, універсальне своєю здатністю виражати весь зміст духу й різні аспекти буття. Розходячись з Лессінгом, Гегель схильний був трактувати поезію як мистецтво просторове й водночас часове, оскільки її засобом вираження є образ, що являє собою певну окреслену просторову єдність, проте існує і розгортається в часі. Таким чином, «поезія, мистецтво слова, утворює третє, повноту, яка об'єднує в собі

крайнощі зображальних мистецтв і музики на більш високому рівні, в сфері духовної задушевності» [15].

Отже, інтерес до системи мистецтв, її морфології, взаємопов'язаності і взаємовпливів її складників здавна існував в естетиці, літературно-теоретичній і мистецтвознавчій думці. Одним із центральних пунктів цих зацікавлень була проблема словесного мистецтва, його співвідношень і зв'язків з іншими мистецтвами, зокрема з образотворчим мистецтвом і музикою. Однак студії з цих питань, які набули значного розвитку в епохи Просвітництва і романтизму, не призвели до появи окремої, більш-менш визначеної наукової галузі, залишившись у дифузному стані. Щодо їх зв'язків з компаративістикою, то це питання тоді не могло й постати, оскільки компаративістика на той час ще не склалася, перебуваючи, за визначенням чеського вченого Й. Грабака, в «донауковій» та «інформативній» фазах [16]. Можна сказати, що їхнє формування відбувалося паралельно, в певній синхронії, проходячи типологічно схожі або й спільні стадії та процеси.

Як наукова галузь літературна компаративістика складається в другій половині XIX ст. і набуває інтенсивного розвитку в XX ст. З основних її складових на першому етапі, тобто в останній третині XIX – першій половині XX ст., пріоритетним залишається вивчення міжлітературних генетико-контактних зв'язків. Щодо такої складової сучасної компаративістики, як взаємозв'язки і взаємодія літератури з іншими мистецтвами, то все це ще перебуває в дискретному стані. Студії на ці теми в зазначений період розширюються й активізуються, особливо в німецькій і французькій науці, але вони мають переважно конкретно-історичний характер та спрямування і не експлікуються як компаративістичні.

Водночас у цей же період продовжується теоретичне осмислення *correspondance des arts*, зокрема літератури з іншими мистецтвами, набуваючи нових якостей та інтенцій. Тут слід виділити працю О. Вальцеля «Взаємовисвітлення мистецтв» [17], в якій відомий німецький учений розглядає літературу як історію словесного мистецтва в комплексі з іншими мистецтвами, наголошуючи на її спільних елементах й виражальних засобах як з «часовими», так і з «просторовими мистецтвами» (при цьому він оспорує Лессінгове категоричне розмежування цих мистецтв і підкреслює співвіднесеність та зворотність часу і простору в мистецтві). До сфери літературознавства, зокрема порівняльного, Вальцель увів мистецтвознавчі категорії та терміни, зокрема мистецтвознавчу категорію стилю, і в цьому дискурсі розглядав «взаємовисвітлення мистецтв».

Слід тут згадати й відому книгу О. Шпенглера «Присмерк Європи», цікаву насамперед тим, що тут взаємозв'язок і взаємодія мистецтв уводиться в глобальний культурологічний контекст, і їх потрактування визначається цим контекстом. Системи мистецтв у Шпенглера пов'язані з культурами і всередині культур витворюють органічні єдності, що втілюються у стилях, основу яких становлять праміфи та прасимволи цих культур. Кожна культура має свої мистецтва, в кожній визначаються домінуючі мистецтва, найбільш іманентні її «душі». Шпенглер рішуче виступав проти поділу мистецтв за їх матеріалом, базовими фізіологічними відчуттями, технологіями тощо. Адже субстанція мистецтва не матеріальна, а духовна, всі вони йдуть від зовнішнього до внутрішнього, всі спрямовані на вираження спільного для всіх духовного змісту, іманентного даній культурі. Тому «картини Лоррена і Ватто насправді найменше адресовані тілесному оку, як і музика Баха тілесному вуху», а «різниця між двома родами живопису може бути незрівнянно більшою, аніж між живописом і музикою того часу» [18]. Види мистецтва охоплюються чи проймаються спільним стилем, який «не є продуктом матеріалу, техніки й застосування», «у нього немає нічого спільного з матеріальними параметрами окремих мистецтв» [19].

Не менш масштабно, але в інших, соціокультурних вимірах, взаємозв'язки літератури і мистецтв висвітлюються в «Соціальній історії мистецтва і літератури» А. Гаузера, написаній на зламі 30–40-х років і опублікованій після Другої світової війни [20]. В цій праці відомого репрезентанта соціологічного напрямку в зарубіжній гуманітарній науці розвиток літератури і мистецтв постає як цілісний процес, зумовлений спільними закономірностями та інтенціями. Тією категорією, що злютовує в цілість рух літератури і мистецтв, у Гаузера також виступають стилі (напрями), які по-різному трансформуються в різних мистецтвах залежно від їхнього матеріалу і засобів вираження, але виявляють гомогенність на духовно-функціональному рівні.

Проблема літератури в системі мистецтв, трактована в аспекті, що тяжіє до порівняльного літературознавства, порушувалася і в інших працях першої половини ХХ ст. Не вдаючись до їх огляду, назву тут книжку К. Вайса «Симбіоз мистецтв» (1936), яка продовжувала й водночас підвела ризик під вивченням взаємопов'язаності мистецтв у дусі духовно-історичної школи, започаткованої О. Вальцелем [21]. У міжвоєнні десятиліття виникає інтерес до названої проблеми в американській науці: її висвітлення, зокрема, посідає значне місце в працях «Мистецтво як досвід» (1934) Д. Дівея та «Мистецтва і мистецтво крити-

ки» (1940) Т. М. Гріна [22]. Коли в першій з них доводиться, що існує «спільна субстанція» усіх мистецтв, то друга має конкретніший характер: тут робиться спроба зіставити в різних мистецтвах такі елементи, як ритм, склад та інтегрованість структури творів. У Франції обрис студіювання *correspondance des arts* у співвідношеннях і зв'язках з порівняльним літературознавством окреслив П. Морі в книзі «Мистецтва і порівняльне літературознавство: сучасний стан питання», проте цей шкіц має ескізний характер [23].

Проблеми взаємозв'язку і взаємовпливу літератури й інших мистецтв, передусім літератури й живопису, літератури й музики, літератури й театру та кіно, виходять на перший план у другій половині ХХ ст. і в літературознавстві й мистецтвознавстві набувають першорядної ваги. Починаючи з 60-х років стрімко збільшується кількість наукових публікацій з цих питань як на Заході, так і (з певним інтервалом) в країнах «соціалістичної співдружності» – в самому СРСР (головним чином в російській науці), в Польщі, Чехословаччині, Угорщині та ін. І що важливо зафіксувати, на цьому етапі з усією ясністю було поставлене питання про порівняльне вивчення літератури й мистецтв як *складову* літературної компаративістики, яка поступово збагачується солідними концептуальними твердженнями.

Незаперечний пріоритет тут належить американській компаративістиці, яка в 60-ті роки перебувала на піднесенні й виходила на передові рубежі. Чи не першим з цього питання категорично висловився К. С. Браун у статті «Порівняльне літературознавство» 1959 р.: «Порівняльне літературознавство визнає факт, що всім мистецтвам, незважаючи на різницю їхніх засобів і техніки, властива схожість і що існують не тільки паралелі, породжувані загальним духом різних епох, а й часто прямі впливи одного мистецтва на інші. Не всі ці взаємини, як, приміром, паралелі між бароковою архітектурою і бароковою музикою, належать до поля літературної компаративістики. Але взаємини літератури з іншими мистецтвами належать до її сфери і мають розглядатися як складова порівняльного літературознавства...» [24].

Через два роки відомий американський вчений-компаративіст Г. Ремак свою статтю «Порівняльне літературознавство, його дефініція і функція» (що нею відкривається збірник «Порівняльне літературознавство: метод і перспектива») розпочинає таким визначенням названої наукової галузі: «Літературна компаративістика – це вивчення літератури понад межами окремої країни і вивчення зв'язків між літературою, з одного боку, та іншими

сферами знання та свідомості, такими, як мистецтво (наприклад, живопис, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, суспільні дисципліни (політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо – з другого боку. Стисло кажучи, це є порівняння однієї літератури з іншою або іншими і порівняння літератури з іншими сферами гуманістичної експресії» [25]. Отже, Ремак визначив вивчення зв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами та сферами духовно-практичної діяльності як одну з двох основних складових порівняльного літературознавства поряд з вивченням міждисциплінарних відносин, на яких традиційно зосереджувалася увага. Але тут же він зауважує: «Якщо перша складова загальноновизнана і загальноприйнята в науковій практиці різних країн, то друга розвивається переважно в американській компаративістиці й відхиляється “французькою школою”, поширеною й за межами Франції».

В Європі порівняльне вивчення літератури й інших мистецтв у статусі галузі літературної компаративістики утверджується пізніше, вже в 70-ті роки, хоч розпочалося воно в 60-х. Можна констатувати, що в Європі ця зміна дискурсу найраніше проявилася в голландському порівняльному літературознавстві, про що свідчать праці Г. Тізінга і Я. Б. Корстіуса [26]. В Німеччині 1968 р. вийшов «Вступ до порівняльного літературознавства» У. Вайсштайна, де взаємозв'язкам літератури з іншими мистецтвами як складовій компаративістики відведено окремий розділ [27]. У Франції ж підхід, вироблений ще у XVIII ст., до системи мистецтв та взаємин між ними як до проблеми, що належить до сфери естетики, а не літературознавства чи мистецтвознавства, виявився більш стійким: саме такого підходу дотримувалися, зокрема, патріархи тогочасної французької компаративістики Ф. Бальдансперже і П. Ван Тігем. Але загалом в 70-ті роки ситуація швидко міняється, і на IX конгресі Міжнародної асоціації порівняльного літературознавства, що відбувся 1979 р. в Інсбруку, було поставлено питання про «узаконення» цієї компаративістичної галузі. Її вагу і значення в системі порівняльного літературознавства підкреслює Р. Морт'є в інавгураційній промові на цьому конгресі [28]. На його підтримку виступили американські компаративісти й значна частина європейських, а серед тих, хто висловився проти, був відомий у нас словацький компаративіст Д. Дюришин, котрий свою позицію аргументував тим, що це призведе до надмірного розширення і без того надто широкого поля компаративістичних студій.

В українській науці зачинателем порівняльного вивчення літератури в системі мистецтв є Іван Франко, в праці якого «Із

секретів поетичної творчості» (1899) вміщені розділи «Поезія і музика» та «Поезія і малярство». В ній він ставить питання: «Які ж взаємини добачаються між цими двома творчостями (між поезією і музикою та між поезією і малярством.— Д. Н.)? В чім вони сходяться, в чім різняться одна від одної?» [29], і дає на них відповіді, що є теоретичною інтерпретацією поставлених питань у річищі тогочасної естетико-літературної думки, що розвивалася у напрямі вивчення літератури в системі мистецтв як галузі компаративістики. Але це починання Франка не знайшло у нас належного продовження, відтак студії зв'язків літератури з іншими мистецтвами мали переважно фактографічний характер. Питання про ці взаємозв'язки та взаємодії як складову сучасного порівняльного літературознавства чи не вперше було сформульоване в моїй доповіді на IV конгресі Міжнародної асоціації українців 1999 р. [30].

Тим часом у 70-80-х роках спостерігається значна активізація в цій, сказати б, новій галузі порівняльного літературознавства. З'являється чимало праць, де комплексно розглядаються взаємозв'язки і взаємодії літератури з мистецтвами, незрідка пропонується теоретичне потрактування цих процесів [31], проте загалом переважають дослідження взаємозв'язків і взаємовпливів літератури з окремими мистецтвами, передусім з образотворчим мистецтвом [32] і музикою [33]. Найактивніше ця дослідницька робота проводиться у французькій, німецькій та американській науці, причому впадає у вічі, що у французькій компаративістиці переважна увага приділяється парі література й живопис, тоді як у німецькій — література й музиці, що впливає з особливостей морфології духовної і художньої культури цих країн; в американській компаративістиці ці інтереси врівноважуються. Слід також зазначити, що десь з кінця 70-х років інтерес до цих студій пожвавлюється і в радянському літературознавстві, головним чином російському [34], хоча самі ці дослідження здійснювалися поза експлікацією їх як складової літературної компаративістики. Окремі дослідження подібного типу з'явилися також в українському літературознавстві та мистецтвознавстві [35].

Разом з тим проблема літератури в системі мистецтв, широка і багатопланова, в нашій науці зводиться головним чином до висвітлення їх взаємообміну на тематичному рівні, до появи статей, нарисів й окремих книжок про музикальні, живописні та інші твори на літературні теми й мотиви і про театральні постановки, інсценізації та екранізації літературних творів і т. п. Але майже або й зовсім не розроблялися такі питання, як літе-

ратура й теорія мистецтв, *correspondance des arts* і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо проблема перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зворотнє перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури, що є нині, на мій погляд, центральною проблемою вивчення взаємодії літератури з іншими мистецтвами.

Переходячи до стислого окреслення теоретичної парадигми цієї праці, необхідно передусім зауважити, що література – це словесні художні твори, словесне мистецтво, але його художня мова не вичерпується вербальним рівнем, його зміст виражається словесними засобами, але не зводиться до словесного вираження, що, зазначимо поки мимохідь, відкриває широке поле для взаємодій літератури з несловесними мистецтвами. Адже в художньому словесному творі всі компоненти форми від композиції до ритміки й інтонації естетично значущі й виконують функції вираження художнього змісту, який є феноменом, не ідентичним емпіричному «життєвому змістові». Згадані взаємодії відбуваються головним чином на рівні метамови літератури й живопису, скульптури, музики, архітектури та інших мистецтв. Так, архітектоніка, метафори та символи, поетика й риторика літературного твору виражаються у слові, але водночас вони несуть і надсловесний, «метафізичний» зміст, що виявляє гомогенність з мовою інших мистецтв, семантико-художні відповідності й співвідношення з їх образами й символами, метафориною й риторикою, котрі артикулюються іншими виражальними засобами, іманентними цим мистецтвам.

Мистецтва різняться і за своїм «будівельним матеріалом», і за структурою художньої мови, але в кожную епоху вони створюють ансамбль, якому властива спільна векторність руху, спільні закономірності й інтенції як на епістемологічному, так і на естетико-художньому рівнях. Без цього було б неможливим саме поняття художнього процесу, що охоплює і в певному розумінні об'єднує всі мистецтва. За цими елементами й інтенційністю ансамблю мистецтв вловлюється присутність об'єднуючого первня, спільних глибинних засад художнього мислення, які проявляються на духовно-функціональному рівні й по-різному предметно реалізуються в різних мистецтвах залежно від їхнього матеріалу й технології творчості.

Цей духовний первень, ці глибинні інтенції художнього мислення гіпостазуються в художніх стилях, які розуміються нами широко, не в сенсі «художньої реалізації методу» або стилісти-

ки твору, а в сенсі універсальної категорії художньої творчості, що охоплює всі її складові – світосприйняття, семантику, поетику. Трактовані подібним чином, художні стилі корелятивні стилю світовідчуття і мислення епохи, зрештою, стилю її життя. Тож в сучасній науці стиль інтерпретується як центральне поняття художньої єдності, що пов'язує її іманентні й трансцендентні елементи [36]. Ці єдності не лишаються незмінними, в художніх стилях, що історично змінюються, складається своя система взаємозв'язків і взаємодій між мистецтвами, встановлюється своя «ієрархія», яка врешті-решт зумовлюється місцем і роллю того чи того мистецтва на різних етапах художнього процесу. Але не слід впадати і в спрощення, вважаючи, що всі мистецтва завжди обов'язково «перегукуються» одне з одним, завжди рухаються в одному темпі й в одному напрямку. «Насправді художній процес рухається складнішими шляхами. В різні періоди провідну роль відіграють то архітектура, то скульптура, то живопис, то література, то музика. При цьому на певному історичному етапі розвитку шляхи їхні розходяться, щоб пізніше знову зійтися» [37].

Тут важливо зафіксувати, що мистецтва, які опиняються на чільних місцях у згаданих «ієрархіях», не тільки визначають їхній лад, а й справляють відчутний вплив на інші мистецтва, активізуючи в них близькі їм тенденції й структури художнього мислення та творчості. Таким, приміром, був вплив пластики на інші мистецтва класичної античності, живопису – на художню культуру Ренесансу й бароко, музики – на художню культуру романтизму чи літератури – на інші мистецтва доби реалізму.

Мистецтво як вид духовно-творчої діяльності за своєю природою поліфункціональне, але окремі мистецтва тісно пов'язані з якоюсь певною функцією – креативно-будівничою, комунікативною, ціннісно-орієнтаційною, пізнавальною, гедоністичною тощо. Література виділяється з-поміж інших видів мистецтва тим, що тільки вона суміщає в собі увесь комплекс його функцій в потенційно повному вияві. З оцим пов'язана її здатність охоплювати всі сфери й аспекти буття, виражальна універсальність її мови, хоч у чуттєвій повноті й конкретності вираження певних його сторін вона поступається іншим мистецтвам (наприклад, скульптурі – в пластичності зображення, живопису – в його візуальній наочності й барвистості, музиці – в емоційній наснаженості вираження тощо). Вираження, що дається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією знакове, воно більш узагальнене й абстраговане у відтворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, універсальніше, наділене специфічною

синтетичністю. Воно спроможне поєднувати те, що інші мистецтва, «часові» й «просторові», можуть виразити лише спільним зусиллям. Література за своєю природою є мистецтвом часо-просторовим, «хронотопічним», вона, як показав у своїх працях М. Бахтін, вводить час у простір і простір у час, поєднує їх у феноменологічну цілість. У літературному творі, писав він, «час згущується, ущільнюється, стає художньо видимим, простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [38].

Ця універсальність художньої мови літератури забезпечується особливою природою і структурою літературно-художнього образу, що зликовує в органічну єдність чуттєво-емоційні, пластично-живописні й когнітивно-епістемологічні елементи. Адже «будівельним матеріалом» і засобом вираження в літературі є слово, а слово – це дійсність думки та переживання і їх реалізація. Разом з тим література в художньому освоєнні різних сфер і аспектів буття спирається на інші мистецтва, «вчиться» у них, «перекладаючи» коди їхньої художньої мови та трансформуючи їх відповідно своїй іманентності, і тим самим збагачує й удосконалює свої власні виражальні можливості. В цьому й полягає найважливіший аспект взаємозв'язків і взаємовпливів художньої мови літератури з художньою мовою інших мистецтв.

Названа здатність літератури уможливлюється багатошаровістю структури слова – цього її матеріалу й засобу вираження. Слідом за Г. Башляром слово можна порівняти з будиночком, в якому є кімнати для житла, підвал і горище [39]. В кімнатах мешкає загальноживане значення слова, тут воно передусім – одиниця інформації, що використовується в повсякденно-практичній комунікації; підвал – образно-чуттєві глибини слова, де живе його внутрішня форма, оте, скажімо, око, що причаїлося у вікні, а також його ритміко-емоційна стихія, його сугестивно-евокативні можливості; горище – це його когнітивно-понятійна семантика, а також риторичний ресурс, якими також послуговується художня література. І що важливо, на різних етапах розвитку літератури та в різних її художніх системах ці шари структури слова функціонують з різною інтенсивністю і в різних співвідношеннях.

Відповідно, на різних етапах літературного процесу і в різних художніх системах маємо різні співвідношення й різну активність предметно-чуттєвого, емоційно-сугестивного й когнітивно-епістемологічного елементів, що має фундаментальне значення для взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами,

їхнього вектора й характеру. До речі, з'ясування цих питань з особливою очевидністю виявляє хибність подосі поширених уявлень про постійну й незмінну провідну роль літератури в художньому процесі [40]. Насправді ж на ранніх його етапах, коли чуттєво-практичне освоєння світу було домінуючим, у мистецтві превалювали предметно-чуттєві й емоційно-сугестивні потенції, чим і зумовлюється незаперечна першість музики та образотворчого мистецтва як більш відповідних даній стадії образного освоєння людиною світу, а також їхня значна дія на літературу. На найбільш ранніх етапах розвитку словесне мистецтво найтісніше пов'язувалося з ритміко-музичним первнем і значною мірою підпорядковувалося йому. В часи розпаду первісного синкретизму воно лишалося включеним в ритуал чи обрядове дійство і підпорядковувалося їх ритміко-музичній організації. Відповідно підвищеного значення набував сугестивно-евокативний потенціал слова, його здатність безпосередньо впливати на почуття, викликати необхідні емоційні й душевні стани.

Активна роль музики у розвитку словесного мистецтва, якою великою мірою визначалися семантика й структура літературних творів, зберігалася й на подальших його етапах. Загальновідома ця роль у становленні й розвитку лірики й ліричних жанрів у давньогрецькій літературі та в літературах інших народів. Ці жанри виникали із культової та обрядової фольклорної пісні й тривалий час, аж до епохи еллінізму, зберігали тісну пов'язаність із традиційними ритміко-мелодійними типами пісень та наспівний характер їх виконання з притаманним тільки даному жанрові музичним супроводом. Нагадаю також, що в класичну добу давньогрецької літератури ліричні твори призначалися для слухання, як і твори музичні, а не читання, – такими вони стають у пізній античності, в ту ж епоху еллінізму.

Не менш активною була також роль музики в становленні й розвитку драматичних жанрів у давньогрецькій літературі, трагедії і комедії. «Походження трагедії з духу музики» – так назвав Ф. Ніцше свій перший великий твір, в якому трактується названий процес. Безпосередньо трагедія вийшла з хорової лірики і в своїй структурі поєднувала драматичний і музично-ліричний елементи. Ранні трагедії Есхіла мають характер радше музично-ораторіальний, ніж драматичний. Далі в грецькій трагедії відбувається вирівнювання цих елементів, котре, однак, не призводить до витіснення музичного. І не випадково спроба відродити «справжню трагедію», тобто трагедію давньогрецьку, в Італії другої половини XVI ст. привела до неочікуваного наслідку – до появи опери, нового музично-драматичного жанру. Подібно

до того, пише італійський вчений С. дель Аміко, як Колумб, шукаючи шляхів до Індії, відкрив Америку, так і ентузіасти із Camerata Fiorentina, прагнучи відродити грецьку трагедію, проклали шлях до опери [41]. Слід уточнити, що цей наслідок був закономірний, оскільки Camerata Fiorentina, власне, прагнула до поновлення синтезу мистецтв, зокрема поезії, музики та хореографії, що ним була грецька трагедія і яким стала новочасна опера.

Щодо образотворчого мистецтва, то взаємозв'язок і взаємовплив з ним літератури найраніше виявляються і найактивніше відбуваються в епічній поезії. Здається, в компаративістиці ще не зверталася увага на те, що у з'ясуванні взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами доцільно брати літературу не тільки загалом, як цілість, а й диференційовано, за її родами. А тим часом літературні роди – епос, лірика й драма, залежно від їхнього предмета й способу вираження, виявляють різний ступінь близькості до різних мистецтв і різну потенційну готовність до взаємодії з ними. За відомими визначеннями Гегеля, епос є «самою об'єктивністю в її об'єктивності», лірика – «вираженням суб'єктивності, внутрішнього світу», а драма – це «спосіб викладу», що «пов'язує обидва попередні в нову цілість...» [42]. Отже, атрибутивна функція епосу – розповідати про об'єктивне суще, про те, що відбувається у зовнішньому світі, в «епічному просторі», лірики – виражати внутрішній світ людини, драми – показувати і вчинки, і переживання людей в їх наочному, «фізичному» втіленні. Звідси певна гомогенність епосу з образотворчим мистецтвом, що відображає об'єктивно суще в живописно-пластичних образах і деталях; лірика виявляє субстанційну й інтенційну близькість до музики, цієї одухотвореної чуттєвості; драма, поєднуючи об'єктивність епосу й суб'єктивність лірики, суміщає обидва тяжіння, але виявляється найближчою до видовищних мистецтв, зокрема до театру, та й реалізується вона вповні як твір мистецтва на театральній сцені.

Отже, епос – це розповідне мистецтво, а розповідання передбачає погляд зі сторони, об'єктивацію того, про що йдеться, в часі й просторі. Це відкривало перед словесним мистецтвом нові горизонти в художньому освоєнні світу, наповнювало його багатим предметно-чуттєвим змістом, стимулювало розвиток наративності, що з усією очевидністю проявилось вже у Гомера. Двома невіддільними складниками епічної структури стають розповідь і опис, зображення людини в об'єктивному світі речей, явищ, різних форм і проявів життя. Цим зумовлене внутрішнє тяжіння епосу до образотворчого мистецтва, до пластики й жи-

вопису, а необхідність удосконалення зображальності змушувала її оволодівати майстерністю живописання словом, що яскраво проявилось в античній епічній поезії від Гомера до Вергілія. При цьому описи у Гомера відзначаються розгорнутістю й вивершеною докладністю, без пропуску ланок і деталей у фіксаціях речей, інтер'єрів, рухів, жестів тощо. Коли Гомер, як зауважив Гегель, описує двері, то не забуває згадати й петлі, на яких вони обертаються. Ця специфічна живописність Гомера поширюється й на komponування картин і мізансцен, на зображення дій та емоційних станів героїв. В його поемах «окреслені ясними лініями, в прозорому і рівному освітленні стоять і рухаються люди і речі в межах простору, що охоплюється оком; не менш ясні їхні думки й почуття, повністю виражені в слові, розмірені навіть у стані хвилювання» [43].

Подібна ситуація у зв'язках і співвідношеннях літератури й образотворчого мистецтва дається взнаки в епохи, позначені превалюванням живопису в системі мистецтв: в добу Ренесансу й бароко. Вони характеризуються блискучим розквітом живопису та його досить інтенсивною дією на словесне мистецтво, що проявляється в різних формах і на різних рівнях: в поширенні жанрів описової, ландшафтної, алегоричної поеми, «фігурних віршів», емблематичної поезії тощо – на генологічному рівні; в розвиненості описового елементу, що виходить на перший план, в «декоративному» використанні метафор та інших тропів як окрас стилю, в настанові на предметно-наочну репрезентацію когнітивно-ментальних уявлень і понять – на рівні семантико-стильовому. За теоретичне узагальнення всіх цих тенденцій служила згадувана теза Симоніда «поезія є живопис, що говорить», якої дотримувалася літературно-критична думка ренесансу, бароко та класицизму і яка не ставилася під сумнів аж до Лессінга, котрий піддав її нищівній критиці. Поділялася вона й професорами Києво-Могилянської академії, які в XVII і першій половині XVIII ст. читали курси поетики й риторики.

Як зазначалося, література, будучи словесним мистецтвом, особливим чином пов'язана з когнітивно-ментальною сферою і єдина в ансамблі мистецтв є її безпосереднім художнім вираженням. Як писав О. Потебня, «творча думка живописця, скульптора, музиканта не виразима словом і звершується без нього, хоч і передбачає значний рівень розвитку, що дається тільки мовою» [44]. А це також означає, що роль і значення літератури в художньому процесі зростали в міру того, як у мистецтві змінювалося співвідношення між предметно-чуттєвим і когнітивно-ментальним освоєнням світу, зростала роль останнього.

Більше того, зі зростанням цього елементу в художньому процесі література стає адекватною собі, реалізує повною мірою закладені в ній універсальні виражальні можливості й виходить на перше місце в системі мистецтв, починає чинити дедалі інтенсивніший вплив на інші мистецтва. Цей процес був тривалим та складним, і розвивався він не по прямій лінії, а радше спірально, з відхиленнями і ретардаціями.

Рішуча зміна у статусі літератури серед мистецтв сталася у XVIII ст., в добу Просвітництва, коли звершилася фундаментальна перебудова структури європейської цивілізації, було закладено, до формулювання М. Габермаса, «незавершений проект Модерну» з його «вихідним процесом модернізації саме як раціоналізації» [45]. У сфері духовно-практичної діяльності людини дедалі більше зростає роль і значення пізнавальної функції, з чим пов'язана активізація літератури в системі мистецтв. У XVIII ст. змінився її статус у цій системі (що, слід сказати, теоретичною думкою не усвідомлювалося належною мірою), а в XIX ст. вона стає провідним мистецтвом, що справляє інтенсивний вплив на інші. Приміром, В. Бєлінському література вже уявляється універсальним мистецтвом, своєрідним еквівалентом всіх мистецтв, що поєднує в одне ціле всі їхні завдання і можливості: «поезія включає в себе елементи інших мистецтв», вона «користується нероздільно всіма засобами, що дані нарізно кожному з інших мистецтв. Поезія представляє в собі всю цілісність мистецтва, всю його організацію і, обіймаючи собою всі його сторони, містить у собі ясно і визначено всі його відмінності» [46].

Гегемонія літератури серед мистецтв XIX–XX ст., її домінуючий вплив на них безперечні і не потребують особливих доказів. Тепер спостерігаємо в художній мові інших мистецтв активізацію, посилений розвиток тих елементів і можливостей цієї мови, що зближують її з мовою літератури. Так, живопис XIX ст. вчиться розповідати, а заразом і аналізувати зображувані життєві явища, причому ці тенденції найвиразніше проявилися в реалістичному живописі: у Курбе й Мілле, у Рєпіна й передвижників, у Менцеля та інших митців компоненти картини стають «мовлячими», а вся вона включеною в наративний сюжет. По шляху аналітичності далеко йдуть деякі течії живопису XX ст., і Пікассо проголошує, що він зображає світ не таким, яким його бачить, а таким, яким його мислить. Словом, художня мова живопису виявляє тенденцію до уподібнення художній мові літератури й перейняття її специфічних функцій. У музичному мистецтві дія літератури з особливою виразністю проявилася в появі програмної музики та її посиленому розвитку в XIX–XX ст. «Олі-

тературення» широко охопило також театр, залежний від літературної основи, драматургії, проявляючись по-різному в художній системі Станіславського, в «епічному театрі» Брехта, в поетичному театрі Лорки, в синтетичному театрі Курбаса тощо.

Проте не слід спрощувати взаємозв'язки і взаємодію літератури з іншими мистецтвами в ХІХ–ХХ ст. і зводити ці процеси до неподільного панування літератури. Насправді її зростаючий вплив на інші мистецтва викликав й активну протидію, прагнення подолати «літературщину» й повернутися до іманентних кожному мистецтву засобів і форм художнього вираження. Так, першою масштабною реакцією живопису на олітературення був імпресіонізм з його запереченням сюжетності, з його установкою на колір і світло як основні виражальні засоби. Ця тенденція повернення до іманентності художньої мови знаходить продовження у різних живописних течіях ХХ ст., сягаючи повної логічної завершеності в абстракціонізмі. Аналогічні тенденції виразно проявляються і в інших мистецтвах: у музиці це гостра реакція на програмовість і повернення до адекватних її природі структур і засобів художньої мови, такої ж мети прагне й театр, активізуючи вироблений віками арсенал театральності.

Необхідно зважити й на те, що відносини і взаємодія між літературою й іншими мистецтвами в різних художніх напрямках і течіях ХІХ–ХХ ст. далеко не однакові. При загальному домінуванні література не тільки «вчить» інші мистецтва, а й сама продовжує «вчитися» у них, що по-різному відбувається в різних художніх системах і в різних літературних родах та жанрах. Домінування літератури у ХVІІІ ст. серйозно похитнулося в добу романтизму, особливо раннього. Романтики проголошують музику «найромантичнішим мистецтвом», що найбільш повно відповідає їхнім інтенціям; в літературі, особливо ж ліричній поезії, оживає «дух музики», музично-пісенні потенції, які нерідко стають організуючими структурними елементами творів. У добу романтизму музика бурхливо розвивається і в системі мистецтв небезуспішно сперечається за пальму першості з літературою.

Так, німецькі романтики ставлять завдання перекодування художньої мови музики, що не обмежується «зовнішнім» її наслідуванням (звукописом, алітераціями, асонансами, рефренами тощо). Вважаючи музику мистецтвом, іманентним романтизмові, вони прагнуть перейнятися її духом, навчитися, за словами А. Тіка, «музицирувати словами», перекодувати її художню мову в словесне мистецтво. Цей «музикальний ідеал» романтиків поетично сформулював Й. фон Ейхендорф у таких рядках: «Schläft

die Lied in allen Dingen, // Die da träumen fort und fort, // Und die Welt hebt an zu singen, // Triffst du nur das Zauberwort»^{*}. При цьому першорядне значення мало для них те, що музика – це мистецтво, яке не зображає «світ явищ», а є безпосередньо-чуттєвим і водночас узагальнюючим вираженням глибинних начал і колізій буття. Вона, за визначенням Гофмана, є «санскритом природи», природа, на його думку, сама поклала себе на музику і через музику, не вдаючись до дискурсивності, виражає свій внутрішній лад і свою таємницю.

Але слід зауважити, що, попри превалювання музичних захоплень та орієнтацій, в романтичній літературі проявлялися й інші міжмистецькі тяжіння та впливи. Так, у пізньому французькому романтизмі виникає течія пітторескного (живописного) романтизму, якому притаманна зорієнтованість на образотворче мистецтво й перекодування його художньої мови. Для її представників (В. Гюго кінця 20–40-х років, Т. Готьє, Т. де Банвіль та ін.) характерна спрямованість на зовнішній, об'єктивний світ, на відтворення його образів і форм, його предметно-чуттєвої краси, переважання живописного елемента над ліричним. Ці настанови й тенденції знайшли продовження й завершене втілення у парнасизмі й споріднених з ним літературних явищах другої половини ХІХ ст.

Не заглиблюючись у панорамне висвітлення зв'язків літератури з різними мистецтвами у різні епохи і в різних художніх системах, докладніше спинімося на процесах кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., доби, коли ці зв'язки та взаємовпливи різко активізуються. Не маючи наміру охопити весь комплекс міжмистецьких взаємодій літератури, зосередимося на її взаємодії з живописом і музикою.

Давно вже визнано, що кінець ХІХ – перша половина ХХ ст. належать до великих зламних епох в історії мистецтва, певну аналогію цьому часові можна знайти хіба що в епохах переходу від античності до середніх віків і від середніх віків до Нового часу. Тобто в цей час відбувається глибокий структурний переворот в мистецькому мисленні й свідомості, витворення нових парадигм і форм художньої творчості. Найрельєфніше, в буквальному значенні слова наочно, цей процес виявляється в образотворчому мистецтві, проте не менш інтенсивним є його перебіг і в інших мистецтвах, зокрема словесному. Водночас у цю добу дедалі більше зростає усвідомлення вичерпаності виражального арсеналу мистецтв, невідповідності його художньої

^{*} «Спить пісня в усіх речах, // Вони марять нею вічно, // І світ заспіває, // Знайди тільки магичне слово».

мови/мов вимогам сучасності й необхідності їх радикального оновлення. Звідси дух неспокою, напруженого пошуку, експерименту, що охоплює різні мистецтва і дедалі більшою мірою визначає характер та вектор їх руху.

І що для нас найважливіше, ця ситуація активізує взаємозв'язки і взаємодії мистецтв, які, прагнучи розширити свої зображально-виражальні можливості, запозичують засоби інших мистецтв, перекодовують їхню художню мову. Здається, першим ці процеси вловив Ш. Бодлер, котрий одну із «рис духовного стану нашого сторіччя» побачив у тому, що «мистецтва запрагли якщо не підміняти одне одного, то принаймні надавати сили одне одному» [47]. Серед науковців посилення взаємозв'язків і взаємодії мистецтв у другій половині ХІХ ст. одним із перших зафіксував відомий літературознавець Ф. Брюнетьер, пов'язуючи це з імпресіонізмом, на що у нього були серйозні підстави. Характеризуючи цю течію, він як одну з її атрибутивних рис визнав «систематичне перенесення засобів одного мистецтва – живопису, в інше мистецтво – літературу» [48].

Звісно, посилення взаємодії літератури з іншими мистецтвами не обмежувалося імпресіонізмом, воно охоплювало й інші тогочасні течії, але справді саме в імпресіонізмі це посилення проявлялося найвиразніше. Як, до речі, й інші характерні тенденції руху мистецтв на першій стадії зазначеного вище зламу, що її можна визначити як ранньомодерністську. Для цієї першої стадії характерне розчарування у можливості знайти абсолютну точку зору на реальність, і, виходячи з неї, дати реальній дійсності цілісне концептуальне висвітлення і витлумачення, чим ще надихалися романтики і реалісти середини ХІХ ст. Нову літературу, яка формувалася на їхніх очах і до якої вони самі були причетні, Е. і Ж. Гонкури у своєму знаменитому «Щоденнику» містко визначили як «літературу короткозорих» – таку, що, на противагу «літературі далекозорих» попередніх епох, зображає частковості, враження, все те, що дається безпосередньо, без концептуальних проекцій, які редукуються. Тепер романіст не тільки будує твори з безпосереднього життя, а й у своєму komponуванні творів на нього покладається, «розміщує матеріал так, як це робить саме життя, з яким він співпрацює і яке йому служить взірцем» [49].

Однак Брюнетьер впадав у спрощеність, твердячи, що імпресіонізм зводиться до перенесення живопису в літературу. Насправді ж орієнтація на живопис і перенесення його засобів були властиві імпресіоністичній прозі, тоді як імпресіоністична поезія тяжіла до музики і до перекодування її художньої мови

у слові. Та й імпресіоністична проза пережила певну еволюцію у своїх орієнтаціях на живопис і в «навчанні» у нього.

У прозі імпресіонізм уперше і найвиразніше проявився у Гонкурів, котрих з повним правом можна назвати зачинателями імпресіоністичної прози. Сутність їхньої естетичної програми полягає в оперті на життєву емпірію, в максимальній наближеності чуттєво сприйнятого в образі до натури, чи, точніше, до її безпосереднього відчуття. «Бачити, відчувати, виражати – в цьому все мистецтво», – так лаконічно формулюють вони цю ідею в «Щоденнику» [50]. Неважко помітити, що ця програма в основних параметрах збігається з програмою класичного живописного імпресіонізму «батінйольської групи». Але в ранній творчості Гонкурів імпресіонізм проявляється ще обмежено, головним чином у вигляді імпресіоністичних стильових рис і тенденцій, що накладаються на натуралістичну основу. Показовий у цьому плані їхній відомий роман «Жерміні Ласерте» (1866), де імпресіонізм відчутний головним чином в його розвиненій живописній стороні, в пейзажах та інтер'єрах, в портретах і жестах, в передачі душевних станів і переживань героїні у малюнку. Аналогічні явища імпресіонізму бачимо і в творчості Г. де Мопассана, А. Доде, Й. Шлафа, Дж. Мура, С. Крейна та інших письменників.

Подальший розвиток імпресіоністичної прози зумовлений рухом від «зовнішньої живописності» до її психологізації та суб'єктивізації, що виразно й індивідуально неповторно проявляється у А. Шніцлера та К. Гамсуна, пізнього К. Гюїсманса й І. Буніна, М. Коцюбинського та інших митців слова. Основна увага спрямовується тепер на передачу плину вражень, настроїв, переживань, гри уяви, на відтворення суб'єктивного світу в його спонтанності й динамічності. Причому цей світ не аналізується і не експлікується, а передається імпресіоністично: письменник прагне невимушено виразити його в природному русі, зберігаючи враження природності, «незробленості»: образи, деталі, фрагменти беруться ніби випадково, без цілеспрямованого відбору, але виявляються співвіднесеними й відповідними авторському задуму, «працюють» на нього. Відтак живописність імпресіоністичної прози набуває іншого характеру, але творча взаємодія з живописом при цьому не уривається. Аналогічні процеси відбуваються і в пізньому імпресіоністичному живописі, який переростає в постімпресіонізм, де організуючим компонентом твору, на якому тримається його художня цілісність, виступає не «сюжет події», а єдність настрою, тону, враження.

Як мистецький феномен імпресіонізм є породженням високого етапу розвитку європейської художньої культури під кінець

XIX ст. Витонченість сприйняття і передчування, загострена враженнєвість, адекватність при позірній невимушеності, відтворення багатства й динаміки відтінків як зовнішнього світу, так і внутрішнього світу людини – все це втілюється в «поетиці враження» імпресіонізму. Як писав В. Дніпров, «нібито в душі людей пролягає більш кольоро-світло-запахочутлива плівка, ніж та, яка була там раніше» [51]. Це відкривало широкий простір для взаємодії мистецтв, зокрема літератури й живопису, літератури й музики, і водночас актуалізувало цю взаємодію. Але коли імпресіоністична проза, особливо рання, тяжіла передусім до живопису, то поезія від самого початку орієнтується на музику, на перекодовування її художньої метамови. Виразальні засоби, які лірична поезія могла в трансформованому вигляді запозичити у живопису, виявились недостатніми й неадекватними для реалізації завдань, спільних для всього мистецтва імпресіонізму.

Як зазначалося, активізація взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами на рубежі XIX–XX ст. не обмежувалася імпресіонізмом, а захопила й інші течії. Відмінність між імпресіонізмом та символізмом в цьому плані полягає у тому, що в символізмі превалює пов'язаність з музикою, яка є однією з його атрибутивних якостей. Генетично й типологічно пов'язаний з романтизмом, символізм успадкував і його тяжіння до музики, що впливає з основ його світовідчуття та особливостей його поетики.

Загальною закономірністю художнього розвитку кінця XIX – початку XX ст. стає те, що «кожне мистецтво, базоване на якійсь одній частковій здатності людини (зорові, слухові або здатності мовлення), гостро відчуло власну неповноту перед лицем реальності й запрагло вийти за свої межі. Живопис, графіка, скульптура прагнуть оволодіти рухом (і «умоглядністю»). Музика – проникнути в світ пластичних форм. Література (і проза, і поезія) – подолати бар'єр слів, що відділяють її як від чуттєвого світу, так і від безпосереднього переживання. Театр – усунути поділ на сцену й глядацький зал» [52]. Така інтенційованість літератури і породжувала її глибинну спрямованість до музики, мистецтва, яке є за своєю субстанцією одухотвореною чуттєвістю.

Найвиразніше ця інтенційованість літератури проявилася в поезії символізму. Її семантику й поетику визначають дві інтенції, на перший погляд різноспрямовані, які, однак, досить органічно в ній поєднувалися і взаємодіяли. З одного боку, вивільнюється чуттєва сфера (емоційно-інтуїтивного, безсвідомого, настроєвого) і відбуваються пошуки її неопосередкованого вираження,

пошуки «прямого», що діє поза «смислами», сугестивного слова, творення нової поетичної техніки, здатної «про неясне говорити неясно» (П. Верлен), «музикально» передавати душевні стани й емоційні віяння, відтінки й обертони. З другого боку, в поезію входить метафізика, але не у вигляді розробки філософських дискурсів: це метафізика, що є умонастроєм чи душевним станом і теж не піддається прямому словесному вираженню. Їх вираженням і стає символ, який у відчутних формах передає невідчутний зміст. Але у французькому символізмі й більшості символістських шкіл «невідчутне» не є трансцендентальним, «потойбічним», воно є ноуменальним, існуючим як ідеї, абстракції, універсалиї, конденсації духовно-душевних процесів і станів [53].

Зачинатель символізму Ш. Бодлер пов'язаний передовсім із живописом, живописний первень ширше й активніше за всякі інші присутній в його поезії. Але разом з тим він глибоко цікавився музикою й дедалі глибше усвідомлював її велике значення для поезії, розширення її епістемологічного діапазону та виражального потенціалу. З еволюцією поета до символізму змінюється його ставлення до слова, з'являється прагнення до вивільнення настроєвого, емоційно-інтуїтивного, підсвідомого, до їх неопосередкованого вираження у слові. В його поетичній мові відбувається зміщення з функції оповідно-інформативної до функції евокативно-сугестивної, тобто до викликання та навіювання образів і уявлень, настроїв і душевних станів. «Мудро володіти поетичною мовою, – формулює Бодлер, – це значить практикувати свого роду евокативне чародійство (*sorcellerie évocatrice*)», прагнути до того, щоб поезія ставала «сугестивною магією», в якій «об'єкт зливається з суб'єктом, зовнішній світ – із самим митцем» [54]. А все це, зрештою, засвідчує глибинний рух поезії Бодлера до музики, до її метамови.

Ця тенденція найвиразніше, сказати б, з наочною переконливістю проявилася в поезії Поля Верлена. Його поезія тісно пов'язана з імпресіонізмом і, власне кажучи, є поетичним синтезом імпресіонізму й символізму. Розпочавши з принципу «митець має писати тільки те, що бачить, і тільки так, як він бачить», імпресіоністичне письмо дедалі більше зміщувалося в площину витонченої передачі відчуттів і вражень, настроїв і переживань, внаслідок чого у імпресіоністів відбувається «дематеріалізація матерії», «образ природи перетворюється в процес, у виникнення і минання», зрештою, «в потік суб'єктивних вражень» [55]. Доведене до надвитонченості, «мистецтво відображення» перетворюється у «мистецтво вираження» й синте-

зується символізмом, що з усією можливою переконливістю і демонструє поезія Верлена.

Зорієнтованість на музику, на поетичне перекодування її мови стає засадничим принципом Верлена і домінантою його поетики. Поетичний імпресіонізм невимушено переходить в символістську сугестію, покликану передавати невизначене, позбавлене чітких сенсів та обрисів, де слова стають своєрідними сигналами відчуттів та вражень і ніби передбачають, що будуть сприйняті на кшталт музичних звуків та акордів. Свій знаменитий вірш-декларацію «Поетичне мистецтво» Верлен розпочинає категоричним твердженням: «найперше – музика у слові» і завершує його подібним закликом: «Так музики ж – всякчас і знов». Найпослідовніше ця музична настанова втілюється у його збірці «Романси без слів» (1874), сама назва якої артикулює домінування музичного первня й редукування в його поезії словесного складника.

Однак про все це вже написано багато, і я не буду повторювати відоме. Тут важливо наголосити, що поезія Верлена є тільки одним з варіантів музичних устремлінь у символістсько-імпресіоністичній поезії кінця XIX – початку XX ст., одним з методів перекодування музики в словесному мистецтві. Цей метод, що базується на музичних ресурсах мови, її мелодійності та наспівності, на мобілізації її звукових засобів (від ритмомелодики до алітерацій і асонансів), вносить в поетичний текст надвербальний зміст, семантичні й емоційні обертони. Ця музикальна інтенційність, така чародійна у Верлена, набула великого поширення в поезії названої доби й відгукнулася, в широкому діапазоні модуляцій, у Г. фон Гофмансталя й В. Б. Єйтса, у О. Блока, Рубена Даріо, П. Тичини та багатьох інших поетів.

Значно складніше музична метамова переломлюється і перекодовується в поезії С. Малларме, в його «лінгвістичній музиці». Тут слід нагадати, що саме цьому поетові найбільшою мірою серед французьких «великих символістів» притаманні інтелектуальні тенденції. Як писав П. Клодель, «вірші були для нього чудовим засобом, щоб прийти від реальності чуттєвої до реальності інтелектуальної, (...) щоб картину, яка вимальовується перед нашими очима, замінити творенням» [56]. Ці інтелектуальні тенденції реалізуються у Малларме не в раціонально-аналітичних формах (його поезія не вдається до фактів, не описує і не аналізує їх), його поезія навіює те, що існує цілісно, як універсалії, не роздроблені в емпіричних реаліях, і що досягається не шляхом аналізів та умовиводів. І виявляється, що тут поезія також не може обійтися без музики.

Власне, поезія Малларме — це інтелектуальні мовленнєві конструкції, в яких *синтаксис* посів місце муз; поет, за визначенням П. Валері, підніс своє мистецтво до рівня «поетичного конструювання», відкривши тим самим один з магістральних шляхів розвитку поезії в ХХ ст. «Як світ чистих звуків,— писав Валері,— таких виразних на слух, був виділений зі світу шумів, щоб на противагу йому скласти завершену систему музики, так поетична свідомість прагне діяти щодо мови: вона не втрачає надії відбирати в цьому породженні практики й статистики рідкісні елементи, із яких можна вибудувати твір, чаруючий і сприйнятний з першого до останнього рядка» [57]. В цьому, зрештою, й полягає «лінгвістична музика» поезії Малларме, яка ґрунтується не на мелодійності звучання вірша, не на асонансах, алітераціях, рефренах і т. п. Він, як ніхто, вмів використовувати, кажучи словами Валері, «сприятливі можливості й щасливі випадковості мовлення», впливати незвичним і несподіваним, немовби заворожуючим зближенням і сполученням слів, будучи свідомим того, що ці зближення і сполучення таять у собі більший поетичний чар і насагу, ніж очевидні словесні значення.

Новаторство Малларме в своїй основі має принципово новий підхід до слова, яке було для нього не лише засобом висловлювання, а чимось незрівнянно більшим, у певному сенсі — засадничим конструктором його поетики. Слово було не просто означником речей чи «одіжжю ідей», а передусім тією «матерією», з якої створюються вірші й витворюється поетична реальність, що має свою структуру, свої сенси і відповідності. Як писав поет у статті «Криза вірша», якоюсь мірою програмовій, вірш завершує виокремлення художньої мови із практично-комунікативної і творить нове мовлення, що звучить ніби заклинання і владно відмітає випадковість, прагнучи до вираження сутнісного — тих універсалій, що ховаються за строкатістю емпіричних явищ.

Новий шлях перенесення і перекодування музики в словесному мистецтві, накреслений поезією Малларме, продовжений і розвинутий багатьма митцями слова в кінці ХІХ — першій половині ХХ ст. Прикметним явищем у цьому плані є пізня творчість Т. С. Еліота, зокрема його знаменитий цикл поем «Чотири квартети» (1936–1942). Тут маємо той же підхід до слова, те ж «маллармівське» зближення і сполучення слів поза їхніми очевидними значеннями, спрямоване на вираження метафізичного змісту без їхнього перетворення на символи й алегорії. Однак лише до цього музична інтенційованість «Чотирьох квартетів» не зводиться, тут маємо, сказати б, і музичний макрокосм, тут музиці

належить величезна роль у художній організації твору, в його архітектоніці.

Т. С. Еліот розвиває в циклі метафізичні мотиви часу й небуття, співвідносячи їх з чотирма гераклітівськими стихіями космосу – повітрям, землею, водою та вогнем, які в поемах циклу є метафорами складових ества людини, її розуму, тіла, крові і духу, і людина тим самим постає як складова великого цілого, космосу. Та центральною категорією всього циклу є час, який у чотирьох квартетах постає у різних іпостасях: «як світ індивідуальної пам'яті ("Бернт Нортон", як циклічний рух історії ("Іст Коукер"), як потік сьогодиншнього досвіду ("Драй Салвейдженс"), як одкровення трансцендентного сенсу людського життя ("Літта Гіддінг"). Кожний із "квартетів" має свій пейзажний фон (весняний, літній, осінній, зимовий), пов'язаний розгалуженою системою співвіднесень і з модифікаціями часу, і з чотирма гераклітівськими стихіями, і з чотирма втіленнями божественності» [58].

Прообраз структури цього твору з його розгортанням і переплетінням означених мотивів, їхніми зближеннями і розходженнями, їхнім прямим і зворотним рухом («дорога вгору і дорога вниз – одна дорога» – виносить автор в епіграф першої поеми 60-й фрагмент Геракліта) Еліот знайшов у музиці, а саме в «Чотирьох квартетах» пізнього Бетховена (до речі, перенісши й назву цього опусу на свій твір). 1933 р. він писав: «...творити поезію поетичну за її сутністю, без будь-якої зовнішньої поетичності, поезію оголену до кісток, настільки прозору, щоб при читанні звертали увагу не на самі вірші, а тільки на те, на що вони вказують. Стати вище поезії, як Бетховен у своїх пізніх творах ставав вище музики» [59]. Та це був той рубіж, далі якого поезія, залишаючись сама собою, йти не може.

Разом з тим у поезії кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. відбувається посилення і поглиблення «навчання» не тільки у музики, а й у образотворчого мистецтва. За браком місця я звернуся лише до одного прикладу, зате дуже характерного і яскравого – до поезії Р. М. Рільке.

Слід сказати, що поезія Рільке, коли не брати до уваги ранніх збірок, що їх він сам оцінював невисоко і не перевидавав, починається зі збірки «Часослов» (1899–1903), означеної музичними орієнтаціями в поетичному вислові. За своїм змістом і структурою вона є грандіозним філософсько-містичним дійством, у висловленні якого особлива роль належить музичному первню. Та музичність «Часослова» своєрідна за своєю структурою і основною функцією, вона нагадує симфонію зі складним філософсько-

ліричним змістом і поліфонічною будовою. Тут могутні хвилі музики накочуються одна за одною, несучи потік образів та асоціацій, активізуючи глибинний чуттєвий зміст слова. Але є в цій збірці своя метафізика: предметом вираження тут є не світ чуттєвих феноменів, а надчуттєве, універсальне, означене поетом як «Бог», і всі компоненти форми, в тому числі й чуттєві, підпорядковуються зрештою вираженню цього надчуттєвого.

Глибокий перелом в естетиці й поезії Рільке відбувається після його переїзду до Парижа 1902 р. й під впливом французького образотворчого мистецтва, зокрема О. Родена і П. Сезанна; в їх творчості він знайшов довершене втілення повноти буття в синтезі предметності й одухотвореності. Його поезія наступного періоду розвивається під впливом образотворчого мистецтва і «навчання» у нього, перекодування його художньої мови. Центральним поняттям естетики Рільке цього періоду стає речі, твори мистецтва він розглядає як речі, звісно, в онтологічному сенсі, виходячи з постулатів античної естетики, для якої краса була тілесною, пластичною, а мистецькі твори мислилися в предметно-чуттєвому ряду.

Подібним чином уявляє він і власну поетичну творчість, прагнучи творити «поезії-речі», що мають існувати поряд зі скульптурами Родена і полотнами Сезанна, довершеними творами-речами давніх майстрів. Його поезія мала стати мистецтвом, що базується на увазі до речей, предметно-чуттєвого світу, на глибокому проникненні в цей світ і бездоганному володінні своїм «ремеслом». Свою творчу програму він формулював так: «Повинен і я прийти до творення речей; не пластичних, а написаних речей – таких реальностей, що виходять із ремесла. Повинен і я відкрити найменший першоелемент, первинну клітину мого мистецтва – не матеріальний, але відчутний засіб, щоб зображати все» [60].

Реалізацією цієї програми була передусім його двотомна збірка «Нові поезії» (1907–1908), де він творить «поезії-речі», що розкривають світ речей, їхню «забуту сутність», їхнє «приховане життя». Та речі у Рільке – аж ніяк не мертва матерія, вони органічно поєднані з людиною і людським світом, вбирають їхній зміст і їхню сутність, їхнє тепло і їхню духовність. В «Нових поезіях» речі одухотворюються, стають втіленнями глибинного, узагальненого, в їхній предметності просвічує духовне й вічне, що знаходить у поетичному мистецтві Рільке завершене пластичне вираження. Це вже синтез «видимого» й «невидимого» у всеосяжному «внутрішньому просторі світу», що його поет прагнув вивести з-під дії процесів відчуження і дегуманізації,

які набували дедалі загрозливішого розмаху в новітній «механічній цивілізації».

Вийшло так, що «ілюстративний» розділ цієї праці ґрунтується головним чином на матеріалі взаємопов'язаності та взаємодії поезії й інших мистецтв, передусім музики й живопису, наприкінці ХІХ і в першій половині ХХ ст. Та й із поезії вибрані лише окремі явища, що належать до її найвищого рівня. Це можна пояснити тим, що з усіх літературних родів саме в поезії названі процеси відбувалися найбільш виразно й інтенсивно. Але активно відбувалися вони і в художній прозі, і в драматургії, не відрізняючись істотно в своїй парадигматиці, своїх функціях і формах. Отже, сподіваюся, що і в такому обсязі наш виклад достатньо переконливо підтверджує висловлені теоретичні засновки, а головне — необхідність і актуальність вивчення міжвидової взаємопов'язаності й взаємодії літератури в системі мистецтв як галузі порівняльного літературознавства.

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика).— М., 1963.— С. 209.
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература.— М., 1978.— С. 112–117, 119–126, 152–162.
3. Казан М. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств.— Л., 1972.— С. 91–92.
4. Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века.— М., 1962.— С. 91–92.
5. Лессинг Г. Е. Лаокоон.— К., 1968.— С. 159–168.
6. Схему поділу мистецтв Мендельсона див.: Казан М. Вказ. праця.— С. 45.
7. Див. його «Перший лісок — присвячений пану Лессингу» із «Критичних лісів» // Herders Werke in fünf Bänden. Zweiter Band.— Berlin und Weimar, 1978.— S. 71–75.
8. Brown J. A. Dissertation on the rise, union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music.— London, 1763.
9. Алексеев М. П. Английский трактат XVIII века о поэзии и музыке // Из истории английской литературы.— М.; Л., 1960.— С. 241.
10. Там само.— С. 249–253.
11. Ванслов В. Эстетика романтизма.— М., 1966.— С. 235.
12. Цит. за: Istel E. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland.— Leipzig, 1909.— S. 9.
13. Там само.— С. 60.
14. Huch R. Ausbreitung und Verfall der Romantik.— Leipzig, 1920.— S. 225.
15. Гегель Г. В. Ф. Сочинения.— М., 1958.— Т. XIV.— С. 158.
16. Hrabak J. Literární komparatistika.— Praha, 1976.— S. 8–12.
17. Walzel O. Wechselseitige Erhellung der Künste.— Berlin, 1920.
18. Шпенглер О. Закат Европы.— Новосибирск, 1993.— Т. 1. Образ и действительность.— С. 300.
19. Там само.— С. 301.
20. Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur.— München, 1973.
21. Weis K. Symbiose der Künste.— Stuttgart, 1936.
22. Dewey J. Art as Experience.— New York, 1934; Greene T. M. The Arts and the Art of Criticism.— Princeton, 1940.

23. *Maury P.* Arts et littérature comparée: Etat présent de la question.— Paris, 1934.
24. *Brown C. S.* Comparative Literature // *The Georgia Review*.— 1959.— V. 13.— P. 174–175.
25. *Remak H. H.* Comparative Literature, its Definition and Function // *Comparative Literature: Method and Perspective*.— Carbondale, 1961.— P. 3.
26. *Teasing H. P.* Literature and the Other Arts. Some Remarks // *Yearbook of Comparative and General Literature*.— V. 12; *Corstius J. B.* Introduction to the Comparative Study of Literature.— Utrecht; New York, 1968.
27. *Weisstein K.* Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft.— Stuttgart: Achtes Kapitel, 1968.
28. Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association // *Actes du X^e Congrès de l'Association Internationale*.— Innsbruck, 1982.— T. I.
29. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості.— К., 1969.— С. 129.
30. *Наливайко Д.* Стан і завдання українського порівняльного літературознавства // IV Міжнародний конгрес українців / Літературознавство.— Кн. II.— К., 2000.
31. Див.: *Hemeren G.* Influence in Art and Literature.— Princeton Univ. Press, 1975; *Pleyne M.* Art et littérature.— Paris, 1977; *Heckscher W. S.* Art and Literature. Studies in Relationship.— Durban; Baden-Baden, 1985.
32. *Praz M.* Mnemosyne: The parallel between Literature and the Visual Arts.— Princeton Univ. Press, 1970; *Caramaschi E.* Arts visuel et littérature. De Stendhal à l'impressionisme.— Fasano; Paris, 1985; *Hunt J. D.* Encounter: Essais on Literature and the Visual Arts.— New York, 1971; *De la Palette à l'Écritoire*. 2 v.— Université de Picardie, 1997 та ін.
33. *Weisstein U.* Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik — ein Arbeitsgebiet der Komparatistik? // *Neohelicon*. 1977.— 5; *Mittenzwei W.* Das Musikalische in der Literatur.— Halle, 1962; *Scher S. P.* Literatur und Musik.— Berlin, 1984; *Celis R.*, éd. Littérature et Musique.— Bruxelles, 1982 та ін.
34. Див.: *Литература в системе искусств*.— Л., 1982; *Хингельдиева И. Г.* Взаимодействие и синтез искусств.— М., 1982; *Русская литература и зарубежное искусство*.— Л., 1982; *Литература и живопись*.— Л., 1982; *Божович В. И.* Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX — начало XX века.— М., 1987; *Кантор К. М.* Тысячеглазый Аргус: искусство и культура.— М., 1990 та ін.
35. *Литература і образотворче мистецтво*.— К., 1971; Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства.— К.; Одесса, 1975; *Шахова К. О.* Образотворче мистецтво і література.— К., 1987 та ін.
36. Див.: *Strelka J.* Methodologie der Literaturwissenschaft.— Tübingen, 1978.— S. 201–205.
37. *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения.— М., 1956.— Т. 1.— С. 6.
38. *Бахтин М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // *Бахтин М.* Вопросы литературы и поэтики.— М., 1975.— С. 235.
39. *Bachelard G.* La poétique de la rêverie.— Paris, 1960.
40. Напр. див.: *Борев Ю.* Эстетика.— М., 1988.— С. 292.
41. *Amico S. del.* Storia del Teatro drammatico.— V. L L'Europe dal Rinascimento al Romanticismo.— Milano, 1958.— P. 203.

42. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. – М., 1971. – Т. 3. – С. 358.
43. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., 1976. – С. 24.
44. Потебня А. А. Мысль и язык. – К., 1926. – С. 106.
45. Габермас Ю. Філософський дискурс модерну. – К., 2001. – С. 14.
46. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. – Т. 5. – С. 7, 9.
47. Baudelaire Ch. Curiosités esthétiques. Art romantique et autres œuvres critiques. – Paris, 1962. – P. 424.
48. Brunetière F. Le roman naturaliste. – Paris, 1987. – P. 88.
49. Thibaudet A. Réflexion sur le roman. – Paris, 1938. – P. 184.
50. Гонкуры Э. и Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. – М., 1964. – Т. 2. – С. 480.
51. Днепров В. Идеи времени и формы времени. – Л., 1980. – С. 425.
52. Божович В. И. Традиции и взаимодействия искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. – М., 1987. – С. 93.
53. Див.: The Symbolistic Movements in the Literature of European Languages. – Budapest, 1984.
54. Baudelaire Ch. Ouvres complètes. – Paris, 1996. – P. 427.
55. Hauser A. Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. – München, 1973. – S. 891.
56. Claudel P. La catastrophe d'Igitur // Nouvel Revue française. – 1926, novembre.
57. Валери П. Об искусстве. – М., 1993. – С. 363.
58. Зверев А. М. Модернизм в литературе США. – М., 1979. – С. 91.
59. Цит.: Элиот Т. С. Бесплодная земля. Избранные стихотворения и поэмы. – М., 1971. – С. 183.
60. Rilke R. M. Briefe aus Jahren 1902 bis 1906. – Leipzig, 1930. – S. 119.